

NOTAS SOBRE LITERATURA FANTASTICA RIOPLATENSE (De terror a lo extraño)

Rosa Pellicer*
Universidad de Zaragoza

RESUMEN

En este artículo se plantean algunas cuestiones relacionadas con la problematización del suceso fantástico: las emociones que experimentan los personajes al encontrarse fuera del orden natural. Para que se produzca la percepción de lo fantástico es necesario que esté subrayado en el discurso. Esta misión suele corresponder a los protagonistas o testigos del suceso. Por ello encontramos una retórica de lo fantástico que se repite y que está unida a la voz del narrador. En los relatos considerados observamos que se produce una evolución que consiste principalmente en que al suceso extraordinario se le da una explicación inherente al texto, no sobrenatural.

ABSTRAC

This paper raises some questions concerning the problematic treatment of the fantastic event: the emotions that the characters feel when they find themselves outside the natural order. The fantastic must be underlined in the text so that we can become aware of it. That task is usually undertaken by the protagonists of the event or by the witnesses. So we find a rhetoric of the fantastic that is recurrent and is linked to the narrator's voice. In the stories taken here into account we observe that there is an evolution consisting principally in an explanation of the unusual event, which is inherent in the text and is not a supernatural one.

* Dra. en Filología. Dpto. de Literatura Hispanoamericana; Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Zaragoza, 50009 Zaragoza. Recibido el 10-1-1986.

Los estudiosos de la literatura hispanoamericana no han dejado de percibir un fenómeno evidente: la existencia de una tendencia fantástica en los escritores del Río de la Plata. La pregunta que se formulan es por qué se da precisamente en esta región con más abundancia que en el resto de los países hispanoamericanos. Pregunta que suele quedar sin respuesta satisfactoria¹. Por ejemplo, Enrique L. Revol supone que este fenómeno no puede deberse a la casualidad “y es más lícito pensar que en los narradores argentinos esta decidida vocación por lo fantástico tiene raíces tan hondas que se nutren en los hondos sedimentos irracionales de la misma vida nacional”². Para Julio Cortázar el hecho de que la Argentina haya sido un país de excepción en la recepción de diversas culturas, debido en parte a la inmigración, no le parece suficiente para explicar el desarrollo de la literatura fantástica. Después de pasar revista a las explicaciones parciales y “racionales”, no encuentra otra salida posible al enigma planteado que una razón casi fantástica, el azar:

“De repente, y sin razones lógicas y convincentes, una cultura produce en unos pocos años una serie de creadores que espiritualmente se fertilizan unos a otros, que se emulan, desafían y superan hasta que, también de repente, se inicia un período de agotamiento o de simple prolongación a través de imitadores y continuadores inferiores.

Ese azar parece haberse manifestado en proporciones modestas pero claramente perceptibles en la zona cultural del Río de la Plata en un período que abarca aproximadamente desde 1920 hasta el presente”³.

Por las mismas fechas Cortázar indica que las raíces de este florecimiento extraordinario están en el gusto de los escritores rioplatenses por lo “gótico”, a lo que viene a unirse la asimilación de los escritores clásicos del género. Y concluye:

“Creo que escritores y lectores rioplatenses hemos buscado lo gótico en su nivel más exigente de imaginación y de escritura. Junto con Edgar Allan Poe, autores como Beckford, Stevenson, Villiers de l’ Isle Adam, el Prosper Merimée de *La Venus de Ille*,

1. Vid. Paul Verdevoye, “Tradición y trayectoria de la literatura fantástica en el Río de la Plata”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, VIII, n° 9 (1980), pp. 283-303 y Paula Speck, “Las raíces de la literatura fantástica en el Río de la Plata”, *Revista Iberoamericana*, n° 96-96 (julio-diciembre, 1976), pp. 411-426.
2. Enrique L. Revol, “La tradición fantástica en la literatura argentina”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 233 (mayo 1969), p. 424.
3. Julio Cortázar, “El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica”, en *La isla final*, ed. de J. Alazraki, I. Ivask, y J. Marco, Madrid, Ultramar, 1983, p. 72. También está publicado en traducción inglesa en *Books Abroad*, v. 50, n° 3, (summer 1976), pp. 522-532.

“Saki” Lord Dunsany, Gustav Meyrinck, Ambrose Bierce, Dino Buzzatti y tantos otros, constituyen algunas de las numerosas asimilaciones sobre las cuales lo fantástico que nos es propio encontró un terreno que nada tiene que ver con una literatura de nivel mucho más primario que sigue subyugando a autores y lectores de otras regiones. Nuestro encuentro con el misterio se dio en otra dirección, y pienso que recibimos la influencia gótica sin caer en la ingenuidad de imitarla exteriormente; en última instancia, ése es nuestro mejor homenaje a tantos viejos y queridos maestros”⁴.

Otro problema es el de los orígenes de esta literatura fantástica: ¿cuál es el primer autor fantástico del Río de la Plata?. La respuesta varía. Nicolás Cócara rastrea elementos fantásticos nada menos que en el *Fausto* de Estanislado del Campo y en *Santos Vega* de Obligado, e indica que es Juana Manuela Gorriti la escritora que, bajo la influencia del romanticismo, empieza a definir el relato fantástico⁵. Cortázar la considera, junto a Eduardo L. Holmberg, un antecedente algo amorfo. Para Ana M^a Barrenechea y Emma S. Speratti Piñero prácticamente hasta Leopoldo Lugones ningún autor, a excepción de Eduardo Wilde, tiene algún interés para el tema⁶. Lo mismo opina Donald A. Yates⁷ y Carter Wheelock, de una forma general, stúa “the primal fantastic” en Hispanoamerica en 1850, durante el período romántico, tomando como base la antología de Oscar Hahn⁸. Finalmente, para no alargar la nómina, Luis Leal al hablar del cuento fantástico afirma que su cultivo en Hispanoamérica “antes de que apareciera Borges, había sido esporádico”⁹.

Si los orígenes de esta corriente fantástica en la literatura del Río de la Plata resultan problemáticos, los autores que la componen también son discutidos. Una de las razones para la indecisión a la hora de hacer clasificaciones, por provisionales que sean, es que hay diversos modos de concebir y realizar lo fantástico, que al mismo tiempo es prueba de su riqueza. La dificultad en la definición de qué es lo fantástico¹⁰ y la indeterminación de sus

4. Julio Cortázar, “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata”, *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien (Caravelle)*, n° 25, (1975), p. 151.
5. Nicolás Cócara, *Cuentos fantásticos argentinos*, Buenos Aires, Emecé, 1960.
6. Ana M^a Barrenechea y Emma S. Speratti Piñero, *La literatura fantástica en la Argentina*, México, Imprenta Universitaria, 1957.
7. Donadl A. Yates, “Sobre los orígenes de la literatura fantástica argentina” en *La Literatura Iberomericana del siglo XIX*, R. Rosaldo y R. Anderson editores, Universidad de Arizona, Tucson 1974, pp. 213-220.
8. Carter Wheelock, “Fantastic symbolism in the spanish american short story”, *Hispanic Review*, 48, n° 4 (autumn 1980), pp. 415-434.
9. Luis Leal, *Historia del cuento hispanoamericano*, México, De Andrea, 1971², p. 108.
10. Dice Elsa Dehenin: “No estaría mal si ya pudiéramos llegar a un consenso en cuanto al significado de la palabra y de la categoría literaria que representa el fantástico de hoy”. (“De lo fantástico y su estrategia narrativa”, *Iberoromania*, 16 (1984), p. 55).

fronteras queda patente cuando entra en juego otro concepto tan escurridizo como él: el realismo mágico.

Buena prueba de ello es que el mismo autor puede aparecer como “fantástico” o como “realista mágico” según los críticos y según los relatos considerados. En la célebre nómina de Angel Flores aparecen los siguientes escritores “mágico realistas”: Borges, Silvina Ocampo, Bioy Casares, Mallea, Bianco, en primer lugar; a éstos se unen Alberto Girri, Norah Lange, Estela Canto, Manuel Peyrou, Enrique Anderson Imbert, Santiago Dabove, Carmen Gándara, Mario Lancelotti, Julio Cortázar y Felisberto Hernández¹¹. Luis Leal insiste en eliminar a Borges, piedra angular del razonamiento de Flores¹². Antonio Portuondo habla de “realismo mágico” y considera a esta tendencia estéril, al perder los escritores de vista “la relación existente entre el poeta y la realidad, entre la literatura y la sociedad”¹³. Entre los escritores que menciona está Borges. Rodríguez Monegal al considerar la crítica sobre literatura fantástica y realismo mágico, la ha calificado con toda justicia de “diálogo de sordos”¹⁴.

Sin entrar en la polémica, los escritores y obras elegidos para ejemplificar el desarrollo de una de las características consideradas como propias de la literatura fantástica, el efecto de lo fantástico, parece que son considerados casi unánimemente como cultivadores de lo fantástico, por ellos mismos, por antólogos y por críticos. Hemos elegido, quizá arbitrariamente, los que propone Cortázar –Lugones, Quiroga, Borges, Bioy Casares, Anderson Imbert, Felisberto Hernández– y hemos considerado de interés detenernos en un precursor, en J.M. Gorriti. No figura, entre otros, Silvina Ocampo. Las omisiones no tienen otro fin que el de no menudear con demasiados ejemplos. Por la misma razón, se ha elegido sólo un libro de cada uno de ellos. Antes de pasar al análisis de los relatos conviene repasar algunas opiniones de la crítica dedicada al estudio de lo fantástico, relacionadas con nuestro propósito: el análisis del efecto de lo fantástico, de la reacción experimentada por los protagonistas o testigos, ante un suceso inexplicable; reacción que se refleja en el texto y que está relacionada con el tipo de narrador que presenta el relato.

Uno de los muchos méritos de T. Todorov es haber suscitado con la publicación de su *Introduction à la littérature fantastique* (1970) un renovado

11. Angel Flores, “Magical Realism in Spanish American Fiction”, *Hispania*, XXXVIII, (1955), p. 188.
12. Luis Leal, “El realismo mágico en la literatura hispanoamericana”, *Cuadernos Americanos*, CLIII, nº 4 (julio-agosto 1967), pp. 230-235.
13. José Antonio Portuondo, “La realidad americana y la literatura”; en *El heroísmo intelectual*, México, Tezontle, 1955, p. 136.
14. Vid. Emir Rodríguez Monegal, “Realismo mágico versus literatura fantástica: un diálogo de sordos”, *Otros mundos, otros fuegos. Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica*, Donald A. Yates ed., Michigan State University, Latin American Studies Center, 1975, pp. 215-237.

interés de los estudiosos sobre lo fantástico. Tal ha sido la importancia de este libro que los que vienen a continuación parten de él para ratificar sus ideas, matizarlas o negarlas. Todorov basa su estudio de lo fantástico en las nociones de duda y ambigüedad. Los testimonios a favor de la ambigüedad como rasgo fundamental de lo fantástico son numerosos¹⁵; más discutida es la “*hésitation*” postulada por Todorov para la caracterización del “género”. Evidentemente en muchos cuentos no surge la duda ni en el texto ni en el lector; son los casos en los que desde el principio nos encontramos instalados en el “otro lado”, pero que no son maravillosos. Esto ocurre, como ha señalado Ana M^a Barrenechea, cuando la narración pertenece a un solo orden: el de lo natural o el de lo no-natural. El contraste se produce al mezclarse los dos órdenes¹⁶. En algunas ocasiones tenemos hechos “naturales” en los que surge una serie de alusiones dispersas que traen la presencia de lo irreal; otras veces ocurre lo contrario, desde el principio estamos instalados en el otro lado y en este caso es cuando no hay ninguna “reacción” por parte de los personajes del relato. La reacción de sorpresa, miedo o angustia, se produce precisamente al entrar en colisión los dos órdenes.

Algo semejante encontramos en la idea de lo fantástico de Cortázar, que, como es sabido, se basa en la presencia de lo que es inimaginable dentro de contextos cotidianos:

“Siempre he pensado que lo fantástico no aparece de una forma áspera o directa, ni es cortante, sino que más bien se presenta de una manera que podríamos llamar intersticial, que se desliza entre dos momentos o dos actos en el mecanismo binario típico de la razón humana a fin de permitirnos vislumbrar la posibilidad latente de una tercera frontera, de un tercer ojo, como tan significativamente aparece en ciertos textos orientales”¹⁷.

Lo que nos proponemos es rastrear la “problematización” de lo fantástico en una serie de relatos de escritores rioplatenses cultivadores de lo fantástico; las emociones que experimentan los personajes al encontrarse situados fuera del orden “natural”. Anderson Imbert comenta a propósito del cuento de don Yllán, el mágico de Toledo:

15. L. Vax ya había señalado que la ambigüedad “no se refiere al sentido del discurso sino a la naturaleza de las cosas” (en *Las obras maestras de la literatura fantástica*, Madrid, Taurus, 1981). Harry Belevan reconoce que “la ambigüedad, entonces, es evidente: inscrita permanentemente *dentro* de la realidad, lo fantástico se presenta como un atentado, como una afrenta a esa misma realidad que lo circunscribe” (en *Teoría de lo fantástico*, Barcelona, Anagrama, 1976, p. 86). Para Irène Bessière, “Le récit fantastique provoque l’incertitude, à l’examen intellectuel, parce qu’il met en cauvre des donnés contradictoires assemblées suivant une cohérence et une complémentarité propres”. (en *Le récit fantastique. La poésie de l’incertain*, París, Larousse, 1974, p. 10).
16. Ana M^a Barrenechea, “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”, *Revista Iberoamericana*, n^o 80 (julio-agosto 1972), p. 396.
17. Julio Cortázar, “El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica”, p. 70.

“Un tema, por sobrenatural que parezca, puede usarse para conseguir un efecto didáctico o cómico y decorativo sin despertar, en tal caso, ese sentimiento de extrañeza que es esencial en todo cuento de magia. El deán no siente extrañeza ante la irrupción de lo maravilloso en su vida cotidiana, y por eso no logra que el lector, en sus adentros, viva también un tiempo asombroso”¹⁸.

El hacer partícipe al lector de la “extrañeza” nos lleva al problema del narrador, “Todorov señala que “Dans les histoires fantastiques, le narrateur dit habituellement”je”¹⁹. El *yo* desde el que se narra permite con más facilidad la identificación del lector con el personaje; también “autentifica” lo narrado, a la vez que el lector pueda pensar que “miente”, con lo que es más fácil que se produzca la duda. Ahora bien, no siempre este *yo* tiene el mismo estatuto. J. Bellemin-Noël ha distinguido claramente los diversos aspectos que puede presentar. Los tres fundamentales son: un “testigo” objetivo, la coincidencia con el “héroe”, o ningún narrador, que puede corresponder bien a la tercera persona del singular o a un *yo* que no identificamos²⁰. En algunas ocasiones en los relatos en los que abunda el diálogo, se produce un deslizamiento del *yo* al *él*. Para Rosemary Jackson el juego de las funciones de los pronombres es un elemento privilegiado de lo fantástico²¹.

La preocupación por el problema del narrador es manifiesta en Cortázar, y nace de su concepción del cuento. Partiendo del último punto del célebre decálogo de Horacio Quiroga, considera que el cuento es autónomo, tiene una forma cerrada, esférica, y exige un estilo basado en la intensidad, que consiste en “la eliminación de todas las ideas o situaciones intermedias, de todos los rellenos o fases de transición que la novela permite e incluso exige, ya que eficacia no reside en el tema, sino en el estilo”²². Cortázar también comparte con Quiroga la idea de que se debe contar como si el escritor fuera uno de los personajes y esto “se traduce por lo general en el relato en primera persona, que nos sitúa de rondón en un plano interno”. Conocida es la anécdota que viene a continuación: Ana M^a Barrenechea le reprochó el uso y abuso de la primera persona en sus relatos. Cortázar le demuestra, con los textos en la mano, que también los hay en tercera persona. Lo que

18. Enrique Anderson Imbert, *El leve Pedro (Antología de cuentos)* Madrid, Alianza Tres, 1976, p. 114.

19. T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, París, Seuil, 1970, p. 87.

20. Jean Bellemin-Noël, “Notes sur le Fantastique (Textes de Théophile Gautier)”, *Littérature*, nº 8, (décembre 1972), p. 14.

21. This confusion between and “I” and a “he” trough the narrative voice has its cause and effet on concertainty of vision, a reluctance or inability to fix as explicable and know”. (Rosemary Jackson, *Fantasy, The Literature of Subversion*, London-New York, Methuen, 1981, p. 30).

22. J. Cortázar, “Algunos aspectos del cuento”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 255, (1971), p. 411.

ha sucedido es que lo hemos señalado antes: “la tercera persona actuaba como una primera persona disfrazada”²³.

El lector se encuentra en un mundo “normal”; hace falta, por tanto, para que se produzca la credibilidad partir de él y volver a él. Como señala Irène Bessière: “L’effet fantastique a pour condition le moyen classique de la crédibilité: la désignation d’un référent. L’événement, qui n’a pas jamais été et ne peut pas être dans la réalité concrète, ne peut s’évoquer que borné par des signes qui renvoient au quotidien, à l’évident, autrement dit qui installent le monde du lecteur dans le texte même, et font place à ce lecteur dont les croyances et les habitudes ne sont ni récusés ni ignorés”²⁴.

Para que se produzca la percepción de lo fantástico es necesario que esté subrayado dentro del discurso. Esta misión es la que concierne a los protagonistas del suceso, que hacen de él un problema y experimentan emociones. Uno de los medios para conseguirlo, señala Bellemin-Noël, es la utilización del término *fantástico*, no sólo en el título de la colección, como sucede en las *Historias fantásticas* de Bioy Casares, sino dentro de la descripción. Por esta razón encontramos una retórica de lo fantástico que se repite, con variaciones, en los escritores considerados y que está estrechamente unida con la voz del narrador. Del mismo modo, los temas se reiteran (el doble, el fantasma, el “monstruo”, los poderes de la mente), pero al igual que sucede con el léxico, varía sustancialmente su tratamiento.

Por otra parte, si hay una literatura que vive en la palabra es precisamente la fantástica. No hay un vocabulario general para describir lo fantástico, pero sí lo hay para la descripción de sus efectos. Suele ocurrir, como indica I. Bessière, que el discurso fantástico acumule indicios de una revelación para luego no descubrirnos nada. Pocos casos hay en los que se “descubre” lo fantástico; se prefiere la contemplación de sus efectos. Las escasas ocasiones en que asistimos a la “revelación”, éste suele decepcionar. Es más eficaz la alusión a “la cosa”, “el otro”, “la pesadilla”.

Este efecto de lo fantástico es lo que vamos a analizar en algunos escritores rioplatenses, para comprobar que si bien no es uniforme, tiene un aire de familia, que hace que podamos considerar los diversos relatos dentro de la misma categoría; ya que es precisamente éste uno de los rasgos que advierte al lector que se encuentra ante algo cuando menos “anormal”, que está invadiendo la realidad. No son los temas los que caracterizan la literatura fantástica, sino la manera de presentarlos.

Un antecedente de la literatura fantástica rioplatense es la narrativa de Juana Manuela Gorriti, cultivadora del género “gótico”. Sus relatos tienen lugar en ruinas de castillos, ciudades subterráneas o en paisajes tenebrosos; la noche es elegida para el desarrollo de la acción. Sus protagonistas son des-

23. J. Cortázar, “Del cuento breve y sus alrededores”, en *Ultimo round*, Madrid, Siglo XXI, 1974, p. 64.

24. I. Bessière, *ob. cit.*, p. 163.

mesurados: bandidos crueles poseídos por el mal, hombres que encuentran la muerte a causa de su codicia, sangrientos federales a los que se oponen doncellas de extrema bondad. Los relatos de mayor extensión, como *Gubi Amaya (Historia de un salteador)* o *El pozo de Yocci*, están formados por varias historias unidas débilmente a la principal por medio del artificio de que un personaje cuente una historia a la protagonista, que puede coincidir con la voz del narrador, y que desaparece del relato al terminar su relación. *Gubi Amaya* incluye historias muy diversas: fantásticas, como la de Pascual y María o la de los jesuitas expulsados de su convento; legendarias, como de la Ciudad de Esteco e incluso terribles venganzas venecianas.

Lo que interesa para nuestro propósito es que en las narraciones de J.M. Gorriti se presenta la realidad bajo una apariencia fantástica, y al revés, el sueño como realidad. La creencia en la aparición sobrenatural suele ser sostenida por algún anciano, más ligado al pasado y las tradiciones legendarias. Así, la presencia de Gubi Amaya es considerada por la anciana negra que encuentra la innominada protagonista como la de un “brujo”, que causa espanto. En cambio la reacción de la joven vestida de hombre es escéptica, ya que no cree en “consejas” de vieja:

“El terror de la pobre negra me hizo sonreír. La historia de su bruja era, sin duda, una de las mil espantosas consejas que con respecto al castillo saben las gentes de la comarca, y que yo, cuando lo habitaba con mi familia, antes que el soplo devastador de la guerra civil lo convirtiera en ruinas, había oído referir a las viejas, en las noches de luna, bajo los árboles de las vecinas cabañas”²⁵.

Otros personajes reales pueden aparecer, en determinados momentos, como sobrenaturales, aunque más tarde se explique el por qué de la confusión. Es el caso de la etérea Azucena:

“Ora veía surgir entre los sinuosos troncos la horrible cabeza del demonio, ora sonreíe a lo lejos el rostro luminoso de un ángel.

Con asombro mío, la última visión no se desvaneció. El ser celestial se acercaba y a medida que sus aéreas formas se dibujaban más perceptibles, la melancólica sonrisa que entreabría su labio se volvía más dulce” (p. 55).

Idnética visión tenemos en *La hija del mazorquero* o en *El lucero del manatial*. Lo “real”, lo “tético”, aparece envuelto en un velo desrealizador. El medio para lograr el efecto es el uso, y abuso, de adjetivos como espantoso, infernal, sobrenatural, mefítico, insólito, aterrador, horrible, ignoto, tenebroso, misterioso, mágico, etc.

25. Juana Manuela Gorriti, *Narraciones*, selección y prólogo de W.G. Weyland (Silverio Boj), Buenos Aires, Ediciones Estrada, 19-6.

Pero al lado de la simple apariencia de lo real como fantástico, que produce la pronta disipación de la duda, J.M. Gorriti presenta otros casos con soluciones distintas. Así, en *El tesoro de los Incas* el codicioso Diego Maldonado, que ha logrado que Rosalía rompa su juramento por medio de engaños, cuando se encuentra dentro de la Ciudad de los Incas no distingue sueño y realidad: “La mágica visión fue un relámpago” (p. 92). Entonces aparece una mano de hierro que lo arrastra a la salida de la ciudad de oro y será la causa de su muerte: “Desde ese día nadie supo más de lo que fue de Diego Maldonado, que desapareció como si lo hubiera devorado el abismo”. (p. 97). La solución se insinúa al final; puede haber sido Santiago, amigo del hermano de Rosalía, el que lo ha matado, pero no queda claro.

En *La novia del muerto*, Vital, hija de un sanguinario federal, ama al noble y unitario Horacio, que morirá brutalmente. Una noche, la joven siente la presencia de su esposo en la alcoba. La primera reacción es de duda: “De aquella ardiente noche no le quedaba sino un recuerdo helado y terrífico. ¿Había velado? ¿había soñado? ¡Extraño misterio!” p. 147). Pero al darse cuenta de que el “muerto” le ha dejado el anillo que diera como prueba de su amor, comprueba que la visita fue realidad. Este relato presenta uno de los temas principales de la literatura fantástica tradicional: el fantasma. Lo que es más curioso es que la vuelta del muerto al mundo de los vivos provoca que el tiempo se detenga para Vital, nombre simbólico. Por ella no transcurrirán los años a partir de la visita, y se convierte en “un ser fantástico que se deslizaba entre los vivientes como un alma en pena” (p.1 48).

La truculenta y complicada historia de *El pozo de Yócci* contiene varios elementos fantásticos. Entre ellos destaca la presencia de un “genio misterioso que, oculto en un cuerpo informe, conoce el pasado y el porvenir” (p. 190). En una especie de cueva de Fitón, el genio anula la barrera que separa los tiempos. La terrible visión se provoca por medio de encantamientos y se hará realidad luego. También tiene poder sobre el espacio, ya que después de estar en la caverna, la joven Aurelia se encuentra en su cama. A las dudas sobre lo sucedido se añade la premonición de su propia muerte, simbolizada en la insignia roja de los federales caída sobre su falda blanca:

“La cucarda federal habíase desprendido de mi cotilla y sus lazos rojos caían sobre mi falda blanca como un hilo de sangre. ¿Qué había pasado en mí aquella noche? ¿Un desvarío? ¿Una realidad?” (p. 196).

Después de lograr salvar de los federales a su hermano, Aurelia muere a manos de su esposo, a causa de la terrible confusión sobre sus relaciones con el desconocido hermano. Con la “faja roja que contenía sus armas”, anunciada anteriormente, el asesino ata una piedra al cuello de la inocente Aurelia y la arroja al pozo. De allí saldrá el fantasma de su fiel esposa que lo arrastrará a su interior, con lo que concluye, llena de horrores, la narración:

“Aguilar, mudo de terror, quiso huir, pero de repente se sintió envuelto en el velo azulado del fantasma. Unos labios yertos ahogaron en su boca un grito de espanto y un helado abrazo estrechó su cuerpo, que rodó, precipitado en la negra profundidad del pozo”. (p. 235).

Aquí no existe la menor duda sobre la aparición del fantasma que cumple su venganza. Lo que nos muestra la narradora es sólo el horror que produce.

En *Coincidencias* estamos ante el marco tradicional de una serie de personas reunidas ante el fuego durante la noche que, para distraerse, van a contar historias, o mejor “coincidencias”. “El emparedado” y “El fantasma de un rencor” tratan de fantasmas. En “Una visita infernal” y “Yerbas y alfileres” surge la duda al haber una explicación natural. En el primer caso, la aparición diabólica puede haberla producido la locura; y en el segundo la extrañeza curación puede deberse al descubrimiento de una figura llena de alfileres debajo de la almohada o al uso de las hierbas curativas del Dr. Boso. Esta breve “coincidencia” tiene cierto parentesco con *El almohadón de pluma* de Horacio Quiroga.

Las narraciones de Juan Manuela Gorriti presentan algunos de los temas más habituales de lo fantástico, aunque siente predilección por el fantasma. En varios de sus complicados relatos aparecen algunos rasgos que perdurarán en narradores muy posteriores. Así, se plantea la duda sobre el fenómeno y no se recurre a una explicación exterior al texto. En buena parte de sus relatos la escritora argentina utiliza la primera persona del singular y la técnica del narrador testigo. Lo que distingue estas narraciones con ingredientes fantásticos de la literatura fantástica posterior es la parafernalia gótica; no tenemos un ambiente cotidiano y hay un exceso en la calificación de las experiencias. Con todo, se continuará utilizando un vocabulario muy semejante para la descripción de los efectos de la irrupción de lo no-natural o lo extraño, lo que varía es la cantidad. Hay otra diferencia: J.M. Gorriti no renuncia a la descripción de lo fantástico, prefiere lo explícito a su alusión, casi podemos tocar los fantasmas que nos presenta.

Las fuerzas extrañas de Leopoldo Lugones contiene doce cuentos que tienen en común el título: fuerzas de diversa índole que laten en la realidad y operan sobre los hombres o sobre la naturaleza²⁶. Cinco de las ficciones pretenden apoyarse en la ciencia y Lugones ensaya largas explicaciones científicas para justificar los extraños fenómenos. Ana M^a Barrenechea y Emma S. Speratti al hacer un resumen de la trayectoria de la literatura fantástica

26. Para una clasificación y análisis de los cuentos vid Pedro Luis Barcia, “Estudio preliminar”, en Leopoldo Lugones, *Las fuerzas extrañas*, Buenos Aires, Ediciones del 80, 1981, pp. 7-45. (Las citas de Lugones pertenecen a esta edición). Y John Ciruti, “Leopoldo Lugones: The Short Stories”, *Revista Interamericana de Bibliografía*, XXV, n° 2 (abril-junio 1975), pp. 134-149.

en la Argentina señalan que todavía Lugones, como en Quiroga, “introducen en el mundo de la realidad el orbe del más allá. (...). La metarrealidad puede ser todo lo ingobernable y perturbadora del orbe real que se quiera, lo importante es que no llega a dudar de este orbe real”²⁷. Evidentemente, en los relatos de Lugones la realidad no se tambalea, como lo hará luego con Macedonio Fernández, Felisberto Hernández, Julio Cortázar y Jorge L. Borges, pero en estos relatos encontramos otro tipo de duda: la incertidumbre que produce en el protagonista, o en el testigo, el “fenómeno inexplicable”, que se hace eco de la del lector. Unas veces se intenta disipar por medio de las prolijas descripciones sobre experimentos científicos, pero en otras persiste, como sucede en *Un fenómeno inexplicable*, o en cualquiera de los cuentos legendarios, ya sean folklóricos (*El escuerzo*), bíblicos (*La estatua de sal*), mitológicos (*Los caballos de Abdera*), o de milagro cristiano (*El milagro de San Wilfrido*).

El modo de presentación de los relatos es muy semejante y está condicionado por el punto de vista del narrador. Casi la totalidad de los cuentos se narran desde el *yo* –excepto las leyendas, que utilizan la tercera persona del singular. Este *yo* suele corresponder a un narrador-testigo, aunque hay casos, como *La lluvia de fuego* o *Yzur* en que pertenece al protagonista. Incluso en los relatos en que aparece la tercera persona se producen deslizamientos hacia la primera.

En las ficciones llamadas científicas –salvo *Yzur*– el marco narrativo es el mismo: un sabio, investigador o jardinero, pero siempre “extraño” o “extraordinario”, tiene como confidente de sus experimentos al narrador y la confianza suele alcanzar el grado de revelación. Como en los relatos fantásticos clásicos, todos los elementos apuntan al final, momento en que se produce el fenómeno asombroso y que suele llevar consigo el castigo para el transgresor de la ley natural. Unas veces el testigo es un mero espectador y otras tiene un mínimo de participación. El testigo narra lo ocurrido en un tiempo pasado que puede ser “once años”, en el caso de *Un fenómeno inexplicable*, o un tiempo indefinido. Las reacciones de duda, primero, y de espanto o asombro, después, corresponden al testigo, ya que para el investigador está clara la explicación del suceso. Así, el “sencillo sabio” que descubre “la fuerza omega”, revela lo siguiente:

“He descubierto la potencia mecánica del sonido. Saben ustedes –agregó, sin preocuparse mayormente del efecto causado por su revelación–, saben ustedes bastante de estas cosas para comprender que no se trata de nada sobrenatural” (p. 53).

Sin embargo, los testigos se iban “turbando con la inminencia de una gran revelación” (p. 55) y andan “de asombro en asombro” (p. 60). El “por-

27. Ana M^a Barrenechea y Emma S. Speratti, *ob. cit.*, p. XIV.

tentoso aparato” que desintegra elementos sólo obedece a la fuerza de su inventor, que ignora también su causa:

“–Es que aquí está el misterio de mi fuerza. Nadie, sino yo, puede usarla. Y yo mismo no sé cómo sucede” (p. 59).

El desenlace supone la desintegración de su cerebro, fenómeno que “con todo su horror, era, a fe mía, el más estupendo de cuantos habíamos presenciado” (p. 61).

Lo mismo encontramos en *El psychon*, narración más irónica: lo que es “fantasía pura” para el testigo tiene una explicación evidente para el protagonista. El cuento tiene un final menos terrible que en otros cuentos: el inventor sólo pierde la razón. En *La metamúsica* el final es prodigioso y horrible: la conversión del sonido en color deja ciego a su descubridor.

Un fenómeno inexplicable y *Viola Acherontia* son más ambiguos. En el primero la sorpresa se produce tanto en el testigo como en el protagonista. El asunto es una de las múltiples variaciones del tema del doble. Después de ejercitarse durante largo tiempo, el innominado protagonista decide una noche ver su doble, “Ver qué era lo que salía mi siendo yo mismo” (p. 81). Al principio, el testigo, que acaba de conocer al personaje, lo cree víctima de una “sugestión atroz”, o un “caso de locura”. Pero la evidencia se impone sobre la incredulidad y la reacción de ambos es la misma:

“Ambos palidecimos de una manera horrible. Allí, ante nuestros ojos, la raya del lápiz trazaba una mente deprimida, una nariz chata, un hocico bestial. ¡El mono! ¡La cosa maldita!” (p. 83).

En *Viola Acherontia* el testigo presencia el prodigio del lamento de las violetas y le asalta una duda terrible sobre cuál haya sido el procedimiento para lograrlo:

“Mi estupefacción había llegado al colmo, cuando de repente una idea terrible me asaltó. Recordé que, al decir de la hechicería, la mandrágora llora también cuando se la ha regado con sangre de niño; y con una sospecha que me hizo palidecer horriblemente, me incorporé”. (pp. 130-131).

Una situación narrativa mucho más interesante presenta *La lluvia de fuego*. El protagonista experimenta un fenómeno que excede los límites de lo natural y que no comprende. En cambio, el lector, tanto por el subtítulo del relato –“Evocación de un descarnado de Gomorra”–, como por el epígrafe tomado del *Levítico*, sabe qué está sucediendo: es la lluvia de fuego con la que Dios castigó las ciudades de Sodoma y Gomorra por sus pecados. La crítica ya ha señalado la importancia de las descripciones del cielo y del comportamiento de los animales en el relato. Lo que tiene interés para nuestro propósito es el proceso psicológico del protagonista que va de la duda

al terror ante la muerte. Al principio intenta comprender el fenómeno: “¿De dónde venía aquel extraño granizo? ¿Aquel cobre? ¿Era cobre...?” (p. 64). La herida producida a su criado por una chispa de momento le “desconcierta” y siente curiosidad:

“la singularidad de la situación, lo enorme del fenómeno, y sin duda también el regocijo de haberme salvado, único entre todos, cohibían mi dolor reemplazándolo por una curiosidad sombría” (p. 70).

Poco a poco, se va apoderando de él un “vago terror” que no le impide admirar el “horrendo espectáculo de la ciudad” y los horrores “de una variedad estupenda”. La reacción es morir dignamente después del baño ritual, sin haber logrado una explicación al cataclismo infernal, que es proporcionada en este caso por el lector.

La retórica de lo fantástico, o mejor de lo extraordinario, es abundante en estos relatos de Lugones. Los hechos sucedidos serán prodigiosos cataclismos, tormentos, fantasías, locuras, maravillas, revelaciones, misterios; y su calificación según su condición, es de asombrosos, estupendos, prodigiosos, imposibles, monstruosos, espantosos, inexplicables, inauditos, formidables, etc. La reacción del testigo entra en la misma esfera semántica, se pasa de la duda y la incredulidad al espanto, de la estupefacción a la angustia, al terror. Todo este léxico es utilizado a veces en demasía al presentar el relato su clímax que coincide con el final. Pero también Lugones ensaya en alguna ocasión la descripción de lo fantástico, no sólo de sus efectos, aunque es evidente que se prefiere lo último. Conocida es la de *Los caballos de Abdera* o *La estatua de sal*. Pero en *El origen del diluvio* tenemos la aparición de un espíritu, que surge del “médium”. El espíritu contemplado tiene el siguiente aspecto:

“De su costado izquierdo desprendíase rápidamente una masa tenebrosa, asaz perceptible en la penumbra. Creció como un globo, proyectó de su seno largos tentáculos, y acabó por desprenderse a modo de una araña gigantesca. Siguió dilatándose hasta llenar el aposento, envolviéndonos como un mucílago y jadeando con un rumor de queja. No tenía forma definida en la oscuridad espesada por su presencia; pero si el horror se objetiva de algún modo, aquello era el horror”. (pp. 115-116).

En este fragmento se ve alguna de las dificultades para la descripción de lo que viene del “más allá”: hay que recurrir al *como*, en un intento de aproximar lo conocido a lo desconocido; pero en definitiva lo que interesa al autor es señalar el efecto que produce, el horror. A pesar de sus limitaciones se ha dado un paso adelante respecto a lo anterior: ya no se describe un fantasma familiar, como sucedía en las narraciones de J.M. Gorriti, sino que es lo “desconocido”, ya que no se trata siquiera de un muerto que vuelve a este mundo. Esta dificultad para la descripción lleva consigo una de las

características de la retórica de lo fantástico: el silencio, la renuncia a dar cuenta cabal de lo nunca visto y a las tentativas de explicación mediatizadas por el *como* o el *como si*.

Dentro de la colección titulada *Cuentos de amor, de locura y de muerte* Horacio Quiroga incluye relatos que pueden considerarse como fantásticos, o que están cercanos a esta categoría. Dentro de ellos se observan varios grados. Así, en *La miel silvestre* Benicasa, el protagonista, muere a causa de su glotonería. En su excursión por el bosque apura cuantos panales encuentra. La miel ingerida le produce una extraña parálisis a la vez que somnolencia. Su inmovilidad ayuda a que las hormigas carnívoras, la corrección, lo devoren. Aparentemente este relato no tiene nada de extraño, pero si tenemos en cuenta el seco informe final del narrador, que ha comenzado en primera persona y se ha deslizado poco a poco hacia la tercera, bajo su apariencia científica, late en él la presencia de “fuerzas extrañas” de la naturaleza:

“No es común que la miel silvestre tenga esas propiedades narcóticas o paralizantes, pero se la halla. Las flores con igual carácter abundan en el trópico, y ya el sabor de la miel denuncia en la mayoría de los casos su condición tal el dejo de resina de eucaliptus que creyó sentir Benicasa”²⁸.

El almohadón de pluma ha sido considerado por la crítica como cuento fantástico. Narrado en tercera persona, desde el principio encontramos un ambiente extraño, ajeno, sobre todo a la frágil Alicia. La casa tiene una atmósfera “especial”, es “ese extraño nido de amor”, “palacio encantado”. La enfermedad que padece la joven desposada es inexplicable. El médico muestra su perplejidad: “No sé. (...) Tiene una gran debilidad que no me explico”, “es completamente inexplicable” (p. 50). El desenlace es suficientemente conocido: al morir Alicia y retirar el almohadón, se comprueba con sorpresa que éste pesa extraordinariamente y

“Sobre el fondo, entre las plumas, moviendo lentamente las patas velludas, había un animal monstruoso, una bola viviente y viscosa. Estaba tan hinchado que apenas se le pronunciaba la boca”. (p. 60).

La aparición del monstruo, una variante del vampiro, que parece haber sido la causa de la muerte produce lógicamente el horror. Sin embargo, el párrafo final nos remite al mundo “natural”, como hemos visto que sucedía en *La miel silvestre*, y se produce la duda:

“Estos parásitos de las aves, diminutos en el medio habitual, llegan a adquirir en ciertas condiciones proporciones enormes. La

28. Horacio Quiroga, *Cuentos de amor, de locura y de muerte*, Buenos Aires, Penguin-Lautaro, 1948, p. 122.

sangre humana parece serles particularmente favorable, y no es raro hallarlos en los almohadones de plumas”. (p. 60).

En este cuento el desenlace se va preparando poco a poco por medio de las alucinaciones que padece la enferma, entre las que se repite la de un “antropoide apoyado en la alfombra sobre los dedos, que tenía fijos en ella sus ojos”. Luego esos “terrores crepusculares avanzaban ahora en forma de monstruos que se arrastraban hasta la cama, y trepaban dificultosamente por la colcha”. (p. 59). No es difícil asimilar el “monstruo” con Jordan, el marido, que como señala José E. Etcheverry: “El monstruo del almohadón, con todo su impacto horrendo, es menos repugnante que el vampiro humano el verdadero protagonista del cuento”²⁹. La duda sobre la naturaleza de la enfermedad mortal subsiste al finalizar el relato, a pesar de la presencia del supuesto monstruo.

En *Los buques suicidantes* la situación se invierte. Al comienzo el narrador, en primera persona, que viaja en un barco, nos informa de que es muy peligroso encontrarse en el mar buques abandonados. Las causas del abandono son “sin duda las tempestades y los incendios, que dejan a la deriva negros esqueletos errantes”. (p. 53). Es decir, se deben a causas naturales. En medio de la navegación se encuentran con uno de estos buques abandonados. “¿Qué pasó?” es la pregunta que se formulan todos. Entonces es cuando interviene un segundo narrador que va a contar un suceso semejante que lo ocurrió. Ante la presencia de un barco a la deriva, decidieron enviar una chalupa con hombres; éstos al llegar al buque abandonado desaparecen; lo mismo sucede con los que les siguen. Al principio, “aún nos reíamos un poco de las famosas desapariciones súbitas” (p. 54), pero luego les empieza a embargar un “terror supersticioso” (p. 55). El narrador, hombre discreto, va al misterioso barco; todos los que lo acompañan se tiran al agua, sin motivo aparente. El se convierte en una especie de Ulises que logra evitar el hechizo que flota en la atmósfera del buque. La explicación de su supervivencia no resuelve el misterio, y con ella termina el relato:

–¿Y usted no sintió nada?– le preguntó mi vecino de camarote.
– Sí; un gran desgano y obstinación de las mismas ideas, pero nada más. No sé por qué no sentí nada más. Presumo que el motivo es éste: en vez de agotarme en una defensa angustiada y a *toda costa* contra lo que sentía, como deben de haber hecho todos, y aun los marineros sin darse cuenta, acepté sencillamente esa muerte hipnótica, como si estuviese anulado ya. Algo muy semejante ha pasado sin duda a los centinelas de aquella guardia célebre que noche a noche se ahorcaban”. (p. 56).

29. José E. Etcheverry, “El Almohadón de plumas. La retórica del almohadón”, en Angel Flores ed., *Aproximaciones a Horacio Quiroga*, Caracas, Monte Avila, 1976, p. 218.

En *La insolación*, aunque narrado en tercera persona, el punto de vista corresponde a los perros, que son los perceptores de un hecho singular: la presencia de la muerte. El cuento, en parte, está basado en la creencia popular de que los perros son capaces de presentir la muerte del amo. El cachorro todavía confunde a la Muerte con su amo. El temido desenlace tiene lugar cuando se produce el encuentro entre La Muerte y mister Jones, que es también una variante del tema del doble:

“El otro llegaba ya, los perros hundieron el rabo y corrieron de costado, aullando. Pasó un segundo y el encuentro se produjo. Mister Jones se detuvo, giró sobre sí mismo y se desplomó”. (p. 71).

Según Emma S. Speratti sólo en este relato Quiroga traba perfectamente lo cotidiano y la fantasía y “nos es imposible descubrir la fisura entre ambos y llegamos a sentir por un momento que lo fantástico puede ser un elemento más de la realidad”³⁰. A pesar de uno de los cuentos en que mejor se logra la fusión de los dos planos, no puede negarse que esto también se produce en otros relatos de *Cuentos de amor, de locura y de muerte*.

Horacio Quiroga, a diferencia de Lugones, prefiere utilizar la tercera persona del singular en sus relatos, con lo que se produce un distanciamiento y cierta frialdad respecto a lo narrado. En los cuentos que se inician desde el *yo* se suele producir un desplazamiento hacia *él*, como sucede en *La miel silvestre*, narración de un suceso ajeno al relator. Más raramente el narrador testigo es también protagonista y se ve influido por el suceso extraño, como en *La meningitis y su sombra*. Si comparamos estos cuentos con los de Lugones en seguida se advierte que se ha avanzado en el juego de las perspectivas, evitando la monótona repetición del mismo marco narrativo. Por otra parte, Quiroga no acude a la sorpresa final sino que va introduciendo desde el comienzo del relato el otro mundo, el que queda fuera de lo cotidiano, y esto hace que sus ficciones hayan envejecido menos que las de Leopoldo Lugones.

Las situaciones narrativas presentadas en los cuentos de Quiroga, al evitar el narrador testigo, hacen que la retórica que rodea lo horrible o lo inexplicable quede reducida al mínimo. Ya no se van a reiterar los términos vistos tanto en las narraciones góticas de J.M. Gorriti o en las modernistas de Lugones. Estas expresiones, obviamente no desaparecen del todo, pero el hecho de que se suelen poner en boca del testigo hace que disminuyan sensiblemente. A pesar de ello, siguen estando presentes las expresiones de duda como “no sé”, “no me lo explico”; para referirse al suceso se habla de “cosa extraordinaria”, “locura”. Incluso también aparece el sentimiento del horror, del terror y se recurre a la comparación. Lo que sí evita Quiroga cui-

30. Emma S. Speratti, “Realismo e imaginación en la obra de Horacio Quiroga”, en Ana M^a Barrenechea y E. Speratti, *ob. cit.*, p. 22.

dadosamente son los términos “fantástico”, “sobrenatural”, “milagroso”. Con Horacio Quiroga empezamos a recorrer un camino nuevo que nos conducirá irremediabilmente a un nuevo planteamiento del modo fantástico.

El peculiar universo del escritor uruguayo Felisberto Hernández ha sido calificado de “surreal” por Julio Cortázar. En su obra más que asistir al desarrollo de unos acontecimientos extraños nos encontramos inmersos en un ambiente muy especial, pero que podría tener “realidad”, como sucede en *La casa inundada* o *Las Hortensias*. Hay también otros relatos en los que surge lo fantástico o lo natural pero visto como inexplicable por las leyes físicas por algún personaje.

F. Hernández prefiere narrar desde la primera persona. Esto sucede en todos los relatos que componen *Nadie encendía las lámparas*, donde al lado de cuentos que desarrollan suceso cotidianos, como *Mi primer concierto* o el que da título a la colección, están *El balcón* y *El acomodador*, o esa extraña metamorfosis de caballo en hombre que se produce en *La mujer parecida a mí*, o el “túnel” de *Menos Julia*.

En *El balcón* la atmósfera en la que se ve envuelto el protagonista, después de su primer concierto en una ciudad de provincias, está dominada por la hija de la casa que a su afición por componer poemas, coleccionar sombrillar, inventar historias se une el amor por su balcón. El desenlace se va preparando: los objetos se animan: “Su balcón había tenido alma por primera vez cuando ella empezó a vivir”³¹. La “verdadera desgracia” ocurre cuando “cae” el balcón. La solución es ambigua. Para la joven el balcón “no se cayó. El se tiró” (p. 74) en un acto de voluntad debido a los celos provocados por la inocente visita del protagonista a la habitación de la muchacha. A esta razón, el pianista arguye con lógica: “Pero señorita, usted piensa demasiado en eso. El ya estaba viejo. Hay cosas que caen por su propio peso”. (p. 74). La explicación no satisface y la joven se convierte en “la viuda del balcón”. Este relato nos presenta un fenómeno completamente natural, aunque no habitual, que no desafía ninguna ley física, pero que es interpretado por un personaje como fantástico.

En cambio en *El acomodador* encontramos al protagonista que descubre que tiene un poder misterioso: el de ver en la oscuridad con la luz de sus ojos. El hecho no le provoca el menor temor (“Desde el primer instante tuve la idea de que me ocurría algo extraordinario, y no me asusté”), sino la conciencia de sentirse superior a los demás: “¿Quién, en el mundo veía con sus propios ojos en la oscuridad?” (p. 79). Pero hecho extraordinario no es el único que sucede. Ansiando ver cosas brillantes, quiere visitar por las noches la habitación con vitrinas, que está en la casa del filántropo que da de comer gratis a los necesitados por haberse salvado su hija de morir aho-

31. Felisberto Hernández, *El caballo perdido. Nadie encendía las lámparas. Las Hortensias*, en *Obras completas*, vol. 2, México, Siglo XXI, 1983, p. 64.

gada. La reacción del mayordomo ante la petición del acomodador es primero de asombro y luego de miedo, pero no ante el hecho portentoso sino a ser descubierto.

En una de las visitas a la sala aparece una mujer, también con “luz”. Un día la ve en la calle, o la cree ver, y la persigue. Como sucede con las flores en *Omnibus* de Cortázar, la característica de las personas que hay en la calle y que rodean a la mujer es que llevan una gorra. Este detalle, aparentemente poco significativo, va a precipitar el final. Esa noche, el protagonista coge una gorra y la lleva a su visita habitual a la sala con vitrinas. Cuando aparece la mujer se la arroja y entonces surge el horror: la ve como él se había visto antes en un espejo. Las “visiones” son paralelas. La primera es la siguiente:

“Eran [los ojos] de un color amarillo verdoso que brillaba como el triunfo de una enfermedad desconocida; los ojos eran grandes redondeles, y la cara estaba dividida en pedazos que nadie podría juntar ni recomponer” (p. 79).

La de la mujer, una vez que ha recogido la gorra –elemento cotidiano entre lo extraordinario– se transfigura para desaparecer luego:

“de pronto mis ojos empezaron a ver en los pies de ella un color amarillento verdoso parecido al de mi cara aquella noche que la vi en el espejo de mi ropero. Aquel color se hacía brillante en algunos lados del pie y se oscurecía en otros. Al instante aparecieron pedacitos blancos que me hicieron pensar en los huesos de los dedos” etc. (p. 90).

El cuento se queda dentro de la ambigüedad. No sabemos si realmente la hija del magnánimo caballero se salvó o no de morir ahogada. El protagonista se inclina por su muerte y, entonces, la mujer que aparece por las noches puede ser realmente la hija o su fantasma, que sólo es percibido por el protagonista del relato.

Muy distinto es el asunto de *El caballo perdido*. Este relato, que excede las dimensiones habituales del cuento, es una reflexión sobre la memoria, y hasta la mitad no aparece el tema del doble, que ejerce una gran fuerza sobre el protagonista, hasta el punto de imponerle, entre otras cosas, la presencia de Celina, la profesora de piano de su niñez. Hay una perspectiva doble que se mezcla: la del niño y la del adulto. En el protagonista se confunden pasado y presente a la hora de escribir, lo que provoca una continuada reflexión sobre la escritura. Cuando decide escribir desde el presente sobre el pasado empieza a encontrar “muchas cosas extrañas”, que no comprende mientras se ve obligado a escribirlas:

“No acertaba a reconocirme del todo con mí mismo, no sabía bien qué movimientos temperamentales parecidos había en aquellos hechos y los que se produjeron después; si entre unos y otros había

algo equivalente; si unos y otros no serían distintos disfraces de un mismo misterio.

Por eso es que ahora intentaré recuperar lo que me ocurría hace poco tiempo, mientras recordaba aquel pasado”. (p. 90).

Los esfuerzos del narrador por recuperar el pasado se ven mezclados con la misteriosa presencia de Celina, percibida con agrado y con la del “otro”, del “socio”, que produce angustia, sobre todo cuando descubre que ha sido el otro el que ha escrito la “narración”, lo que le lleva a intentar ser “él mismo” de forma desesperada: “A mí, realmente a mí, me ocurría otra cosa. Entonces traté de estar solo, de ser solo yo, de saber cómo recordaba yo. Y así esperé que las cosas y los recuerdos volvieran a ocurrir de nuevo” (p. 32).

Pero “el otro”, a pesar de sus esfuerzos, le va invadiendo poco a poco, y empieza a sospechar que se trata de la locura. Lo que es nuevo es que se intenta dar cuenta del proceso padecido, no se sus resultados, como ocurrirá también en Cortázar:

“No era el caso que yo sintiera cerca de mí un socio: durante unas horas, yo, completamente yo, fui otra persona: la enfermedad traía consigo la condición de cambiarme. Yo estaba en la situación de alguien que toda la vida ha supuesto que la locura es de una manera; y un buen día, cuando se siente atacado por ella se da cuenta de que la locura no sólo no es como él se imaginaba, sino que el que la sufre, es otro, se ha vuelto otro, y a ese otro no le interesa saber cómo es la locura: él se encuentra metido en ella o ella se ha puesto en él y nada más”. (p. 37).

La característica de este relato es la ambigüedad; el lector no sabe si realmente durante un tiempo el narrador protagonista padeció la presencia del “otro”, o si simplemente es una metáfora de la imposibilidad de recuperar el pasado, la infancia en este caso, porque esa parte de nosotros se ha quedado atrás como parece indicar el párrafo final:

“Sin embargo, yo creo que aquel niño se fue con ellos y todos juntos viven con otras personas y es a ellos a quienes los muebles recuerdan. Ahora yo soy otro, quiero recordar a aquel niño y no puedo. No sé cómo es él mirado desde mí. Me he quedado con algo de él y guardo muchos de los objetos que estuvieron en sus ojos; pero no puedo encontrar las miradas que aquellos “habitantes” pusieron en él”. (p. 49).

En estos relatos es fundamental en su desarrollo la reacción del narrador-protagonista, sobre todo en *El caballo perdido*. Aquí está finamente descrita la evolución del protagonista que va de la extrañeza a la angustia, a la vez que nunca atina a explicarse con precisión qué es lo que le ha suce-

dido mientras escribía. Por eso se repiten las expresiones de duda, unidas al empleo del potencial, el uso de la interrogación y de la comparación. Por otra parte, el acontecimiento será siempre “extraño y sin precedentes”. *El acomodador* es el único de los relatos de *Nadie encendía las lámparas* en que se produce el “horror” ante la presencia inexplicable de la mujer y las visiones.

Lo primero que salta a la vista en *Bestiario* de Julio Cortázar son las distintas voces del narrador. Aunque se narre desde la primera persona esta no tiene la misma función. El *yo* es protagónico en *Carta a una señorita en París*, *La casa tomada* y *Lejana*; es testigo en *Las puertas del cielo*, en *Circe* hay un deslizamiento hacia la tercera, y *Cefalea* tiene una compleja primera persona del plural. *Bestiario* y *Omnibus* están narrados desde la tercera, aunque no es la de un narrador impersonal y omnisciente, sino que se identifica con alguno de los personajes del relato³².

El cuento que da título a la colección, la natural presencia el tigre en la casa es lo extraordinario. A pesar de que estamos siempre pendientes de él nunca llegamos a verlo ni siquiera al final. Su presencia late en todo el cuento, e incluso a Isabel, “que le gustaba repetir el mundo grande en el del cristal”, en el fornicario, inventa una especie de tigre que pueda aterrorizar a las hormigas; hecho que se reproduce en un sueño. Lo extraordinario se ha instalado completamente en lo cotidiano, y acaba por traspasar la débil barrera que los separa. Esto es precisamente lo que da un carácter tan peculiar al relato de Cortázar, el que nadie de muestras de asombro, o pavor, ante lo inexplicable.

En cambio en *Omnibus* sucede exactamente lo contrario: un hecho aparentemente normal, el llevar flores al cementerio, al repetirse provoca el terror de los viajeros que no llevan flores. Aquí, como en el caso anterior, tenemos un espacio cerrado del que no se puede salir. La protagonista intenta bajar del autobús, pero no logra hasta llegar a su parada. Al principio siente la mirada extraña del cobrador y, luego, la de todos los viajeros. Más tarde, aparece un muchacho, también sin flores que experimenta lo mismo. Ambos comentan con miedo y entrecortadamente lo que ha sucedido:

- “– Tanta gente– dijo él, casi sin voz–. Y de golpe se bajan todos.
- Llevaban flores a la Chacarita –dijo Clara–. Los sábados va mucha gente a los cementerios.
- Sí, pero...
- Un poco raro era, sí, ¿Usted se fijó...?
- Sí– dijo él, casi cerrándole el paso. Y a usted le pasó igual, me dí cuenta.

32. Una visión descriptiva de los distintos narradores en Cortázar encontramos en Jaime Alazraki, *En busca del unicornio. Los cuentos de Julio Cortázar*, Madrid, Gredos, 1983, pp. 232-243.

– Es raro. Pero ahora ya no sube nadie”³³.

Al bajar del ómnibus los aterrorizados jóvenes comprarán flores.

En *La casa tomada* –el cuento más antologado y comentado de Cortázar– tenemos otra vez la presencia de algo indefinible que logra expulsar de la casa a sus habitantes. Lo único que se repite es un sonido “impreciso y vago”, que les lleva a ir perdiendo terreno hasta su expulsión total. Este hecho, anómalo para el lector, es aceptado sin ninguna pregunta por los protagonistas.

Lejana presenta una variante del tema del doble, tan frecuentado por su autor. Alina Reyes siente a la “otra”, pero ella “es la reina”, según su anagrama, y la otra es una mendiga de Budapest. Al principio la odia, y se reitera en su diario la expresión “que sufra”. Cuando siente a la “lejana” los demás la notan “rara”. No intenta explicarse a sí misma su percepción, sólo sabe que “es así”. A pesar de sus vacilaciones decide ir a Budapest. En el puente, tantas veces visto, encuentra a la “otra” y se produce el “pasaje” que “no lo escribió ya nunca” (III, p. 33). Lo ocurrido es explicado en el informe final:

“Le pareció que dulcemente una de las dos lloraba. Debía ser ella porque sintió mojadas sus mejillas, y el pómulo mismo doliéndole como si allí tuviera un golpe. También el cuello, y de pronto los hombros agobiados por fatigas incontables. Al abrir los ojos (tal vez gritaba ya) vio que se habían separado. Ahora sí gritó. De frío, porque la nieve le estaba entrando por los zapatos rotos, porque yéndose camino de la plaza iba Alina Reyes lindísima en su sastre gris, el pelo un poco suelto contra el viento, sin dar vuelta la cara y yéndose”. (III, p. 34).

Otro pasaje se produce en *Las puertas del cielo* donde aparece el fantasma de Celina en medio de un baile. La aparición de la muerta ante el testigo y ante Mauro, no provoca el horror, como en las viejas historias de aparecidos, sino un sentimiento confuso de incompreensión ante lo sucedido:

“Yo digo: Celina; pero entonces fue más bien saber sin comprender; Celina ahí sin estar, claro, cómo comprender eso en el momento. La mesa tembló de golpe, yo sabía que era en el brazo de Mauro que tamblaba, o el mío, pero no teníamos miedo, eso estaba más cerca del espanto y de la alegría y del estómago”. (III, p. 83).

Este nuevo tipo de fantasma es el que surge también en *Los milagros no se recuperan* de Bioy Casares.

33. Julio Cortázar, *Los relatos; I, Ritos; II, Juegos; III, Pasajes*, Madrid, Alianza Editorial, 1979, I, pp. 69-70.

En *Carta a una señorita en París* Cortázar nos propone un hecho completamente anormal que se convierte en cotidiano para el protagonista por su repetición. Contrariamente a lo que sucede en otros casos, el protagonista en su muestra preocupado, aunque “Todo parece tan natural, como siempre que no se sabe la verdad” (I, p. 33). A pesar de no considerar demasiado extraño el hecho de “vomitar conejitos”, el protagonista, hasta ahora, la hora de su muerte, lo ha ocultado. Se produce una evolución preocupante; la inquietud asoma al hacerse cada vez más frecuentes: “En seguida tuve miedo (¿O era extrañeza? No, miedo de la misma extrañeza, acaso)” (I, p. 34). Porque hasta entonces, “No era tan terrible vomitar conejitos una vez que había entrado en el ciclo invariable, en el método” (I, p. 35). Lo horrible no es el hecho sino su multiplicación, con lo que estamos ante el problema de las series infinitas. Otro de los temas de la literatura fantástica. No puede resistir más y toma la decisión de arrojar a la calle a los conejitos y a él mismo, para encontrar sosiego.

En los cuentos de Cortázar nos encontramos ya instalados en un mundo cotidiano que se convierte en extraño debido a su repetición. Los hechos presentados pueden pertenecer a un orden real, normalmente cerrado, que es transgredido, y esta transgresión es la que lo rescata para lo fantástico, ensanchándose la “realidad”, y borrando las imprecisas fronteras entre lo real y lo irreal, situándose en el territorio de la duda y la ambigüedad. Si virtud y novedad reside tanto en el planteamiento como en el lenguaje, cuyos modelos más cercanos son Felisberto Hernández y J.L. Borges.

Cortázar va a eliminar, en la medida de lo posible, la retórica de lo fantástico. Rema ni siquiera gritará ante la muerte de Nene; los hermanos de *La casa tomada* no ven nada terrible en su expulsión; la aparición de Celina no provoca la reacción a que nos habían acostumbrado los cuentos de fantasmas, ya que su aspecto absolutamente normal no tiene nada que ver con los espectros que hieden a tumba. Alina Reyes, todo lo más, nota que la sienten “rara”. Tal vez en los únicos relatos de *Bestiario* que encontramos el miedo son *Omnibus*, cuando aparentemente no hay motivo para sentirlo, y el final de *Circe* el terror lo produce el asco. Respecto al uso de la comparación, en el extraño cuento *Cefalea* nos muestra Cortázar su ineficacia para dar cuenta de lo desconocido, aunque se tenga que acudir a ella:

“Dolor de estallido; como si se empujara el cerebro; pero agachándose, como si el cerebro cayera hacia afuera; como si fuera empujando hacia delante, o los ojos estuvieran por salirse. (Como esto, como aquello; pero nunca como es de veras)” (II, p. 67).

En el “Epílogo” a *El libro de arena* Borges señala cuál es la naturaleza de estos cuentos y los agrupa por temas. Parte de ellos son fantásticos. El primero de la colección, *El otro*, es una reelaboración del tema del doble. En el párrafo inicial el narrador-protagonista advierte al lector que el hecho sobre el que va a escribir sucedió hace tres años: “No lo escribí inmediata-

mente porque mi primer propósito fue olvidarlo, para no perder la razón”³⁴. Lo sucedido se recuerda como “casi atroz”, pero el relato no provoca el miedo, como muchos cuentos de dobles, sino que asistimos a una civilizada conversación entre dos hombre cultos. Borges da cuenta de la sensación que experimentó ante el extraño suceso:

“Sentí de golpe la impresión (que según los psicólogos corresponde a los estados de fatiga) de haber vivido ya aquel momento. (...). Fue entonces cuando ocurrió la primera de las muchas zozobras de esa mañana”. (p. 457).

También el “otro” Borges siente “el miedo elemental de lo imposible y sin embargo cierto”: Inmediatamente se plantea la pregunta sobre la realidad del encuentro y comienza el juego de los espejos: el Borges de 1918, ahora convertido en un anciano, debería recordar ese encuentro con el Borges de 1968. La respuesta es poco convincente: “Tal vez el hecho fue tan extraño que traté de olvidarlo” (p. 461). Lo milagroso da miedo, por eso intentan buscar una razón, y esa razón vendrá del campo de lo fantástico: el sueño y los soñadores. Como en la fantasía de Coleridge, o en *Utopía de un hombre que está cansado*, se pide una prueba: el joven le da una moneda al viejo y éste un billete de dólares. La “explicación” del hecho anormal se intenta al final del relato:

“He cavilado mucho sobre este encuentro, que no he contado a nadie. Creo haber descubierto la clave. El encuentro fue real, pero el otro conversó conmigo en un sueño y fue así que pudo olvidarme; yo conversé con él en la vigilia y todavía me atormenta el recuerdo.

El otro me soñó, pero no me soñó rigurosamente. Soñó, ahora lo entiendo, la imposible fecha en el dólar”. (p. 46).

Vemos, pues, que al tema del doble se une el del soñador soñado y prueba de la visita al otro mundo. Con algunas variaciones aparece una situación semejante en *La flor amarilla* de J. Cortázar.

Un objeto futuro es el cuadro que prueba el “pasaje” en *Utopía de un hombre que está cansado*, donde el narrador protagonista visita el futuro. La reacción del huésped ante su presencia, contrariamente a lo que podríamos suponer, es de una completa naturalidad:

“– ¿No te asombra mi súbita aparición?
– No– me replicó–, tales visitas ocurren de siglo en siglo. No duran mucho; a más tardar estarás mañana en tu casa”. (p. 511).

34. Jorge Luis Borges, *El libro de arena. Prosa completa, II*; Barcelona, Bruguera, 1980, p. 467.

El disco es también un objeto imposible. Ahora no estamos en un ambiente cotidiano que se ve agredido por lo anormal, sino que el relato tiene un sabor legendario; por ello no se produce el asombro ante “el disco de Odín. Tiene un solo lado. En la tierra no hay otra cosa que tengo un solo lado”. (p. 529). Del mismo modo, “adverso e inconcebible” es *El libro de arena*. Estamos otra vez en el apartamento de Borges de la calle de Belgrano, donde irrumpen un desconocido hombre gris, que le ofrece este extraño libro infinito. La reacción es de duda y estupor:

“– Esto no puede ser.

Siempre en voz baja el vendedor de biblias me dijo:

– No puede ser, pero *es*. El número de páginas de este libro es exactamente infinito. Ninguna es la primera; ninguna la última. No sé por qué están numeradas de ese modo arbitrario. Acaso para dar a entender que los términos de una serie infinita admiten cualquier número”. (p. 533).

Luego la perplejidad se convertirá en miedo, y Borges se deshará del libro dejándolo, claro en una biblioteca.

De *There are More Things* dice Borges en el epílogo: “El destino que, según es fama, es inescrutable, no me dejó en paz hasta que perpetré un cuento póstumo de Lovecraft, escritor que siempre he juzgado un parodista involuntario de Poe. Acabé por ceder; el lamentable fruto se titula *There are More Things* (p. 537). También a Howard P. Lovecraft está dedicado este cuento, que casi es una rareza dentro de la producción borgiana. A diferencia de las fantasías llamadas “metafísicas” por algunos críticos, éste es un relato que podría calificarse de tradicional.

Como es habitual en este tipo de relatos, el narrador protagonista es un joven cuya característica fundamental es la curiosidad. Le informan de que en la Casa Colorada, que fue de su tío, el nuevo dueño ha introducido extrañas reformas: “Tales noticias, como es de suponer, me inquietaron” (p. 486). En una noche de tormenta, se encuentra junto a la casa y decide entrar. En ella lo primero que percibe es “un olor dulce y nauseabundo”, y lo que ve no es comprensible:

“Ninguna de las formas insensatas que esa noche me deparó corresponde a la figura humana o a un uso concebible. Sentí repulsión y horror. (...). No oí el menor sonido, pero la presencia de las cosas imposibles me perturbaba” (p. 490).

Entre las cosas que contempla está una inconcebible mesa, que podría ser el lecho del “habitante”, y le viene a la memoria la palabra “anfisbena”, que el lector sabe que es una especie de serpiente con dos cabezas, una en la cabeza y otra en la cola, símbolo de lo que no tiene fin. Pero la “mesa” tampoco parece corresponder a la figura de este “ser imaginario”. Como era

de esperar, cuando aparece el habitante de la casa se produce el silencio y no es descrito:

“Mis pies tocaban el penúltimo tramo de la escalera cuando sentí que algo ascendía por la rampa, opresivo y lento y plural. La curiosidad pudo más que el miedo y no cerré los ojos”. (p. 491).

No sabemos cómo es el monstruo, porque lo que quiere Borges es dar cuenta de la sensación que produce lo monstruoso en el protagonista que se transfiere al lector. No interesa la descripción del “habitante” sino su presencia opresiva, su alusión.

Los cuentos que componen *El libro de arena* tienen un narrador protagonista, que algunos casos es un trasunto del propio Borges; sólo en *La Secta de los Treinta* se recurre al narrador editor. Esto sirve para que la reacción ante lo fantástico se contemple desde dentro y pueda variar según el carácter del protagonista. La sensación más común es la extrañeza inicial que puede dar paso al miedo, como sucede en *El otro* o *El libro de arena*, donde lo extraño se convierte en atroz, monstruoso, objeto de pesadillas. Estos hechos, u objetos, tienen la virtud de “corromper la realidad”, de abrir una hendidura en lo cotidiano; y al revés, pues que el intrépido protagonista de *There are More Things* se instala en el otro lado, y allí se siente “intruso ante lo insensato”. En cambio, en los cuentos que, a pesar de estar narrados desde la primera persona ésta es casi una tercera, tienen un ambiente legendario, como sucede en *Undr* o en *El espejo y la máscara* que tienen un mismo tema. La literatura cifrada en una palabra, el reverso de *La Biblioteca de Babel*. En esta atmósfera no encontramos muestras de extrañeza. Estamos en otro modo de lo fantástico. Ya hemos visto que en Lugones sucedía lo mismo.

Adolfo Bioy Casares reúne bajo el título de *Historias fantásticas*³⁵ catorce relatos que forman cúasi un catálogo de lo fantástico: juegos con el tiempo y el espacio, fantasmas, monstruos, apariciones del diablo, el poder de la mente, hasta cientifistas. Estos relatos se caracterizan por estar insertos en lo cotidiano. Cuando tienen un tono humorístico la voz del narrador es la de un testigo, pero hay también narradores protagonistas, editores, y en tercera persona. Lo que los caracteriza es el predominio del diálogo, con lo que la presencia del narrador queda en un segundo plano.

Bioy Casares recupera algunos temas fantásticos más clásicos, como el poder de la mente sobre las personas, que provoca la aparición de un muerto, como sucede en *En memoria de Paulina*, o en *Moscas y arañas*; un aparato que causa la muerte de su inventor y a la vez retiene su alma (*Los afanes*); el enfrentamiento entre el Bien y el Mal tratado de forma caricaturesca (*Una historia prodigiosa*). Algunos mezclan lo fantástico como es la anula-

35. Adolfo Bioy Casares, *Historias fantásticas*, Madrid, Alianza Emecé, 1980.

ción del tiempo con lo policiaco, *El perjurio de la nieve*. Los narradores suelen insistir en la extrañeza de lo sucedido, más que en el terror ante lo inexplicable, aunque se produce en *El gran Serafín*. Se reitera la calificación de extraño, en primer lugar, seguido de inverosímil, increíble, extraordinario, e incluso siniestro, terrible, sobrenatural, mágico. Bioy, a pesar del título evita en los relatos el empleo del adjetivo “fantástico” para calificar esos “hechos tremendos” que nos narra. Lo que predomina en las narraciones de los personajes es la extrañeza, al ser ajenos a lo que sucede y por tanto la falta de explicación que provoca la duda y, en algunas ocasiones, el miedo.

La antología de cuentos de Enrique Anderson Imbert publicada bajo el nombre de *El leve Pedro* contiene un buen muestrario de la afición del escritor argentino por lo fantástico. Aparece la conculcación de las leyes físicas más elementales, el tema del doble, la regresión temporal, el viaje al pasado y al futuro, la inversión, el poder de la mente, la parte separada del cuerpo, el fantasma, metamorfosis... Al contrario de lo que encontramos entre sus contemporáneos, Anderson Imbert opta por la narración en tercera persona, excepto cuando el protagonista es un escritor, que suele ofrecernos su relato.

En la antología hay una serie de cuentos que nos interesan porque su tema es la relación entre literatura y vida; la mayoría de ellos pertenecen al libro *La sandía y otros cuentos*. Tienen en común la re-escritura de un tema ajeno, lo que invita al narrador-protagonista a reflexionar sobre la literatura. Tal es el caso de *Un ejemplo de don Juan Manuel*, donde se incluye una versión de don Yllán, el mágico de Toledo, como había hecho antes Borges entre otros. Lo que tiene de “fantástico” este relato es que el infante don Juan Manuel, el rival del protagonista, aparece en un café:

“Estupefacto, como si asistiera a la resurrección de los muertos, reconocí a don Juan Manuel, que ya estaba a nuestro lado, saludó y se sentó a la mesa”³⁶.

En *Un navajazo en Madrid* el estudioso de una novela se da cuenta de que su vida es la misma que la del protagonista. Sólo diferirá el final menos heroico, pero más humano. Lo que siente el pobre profesor es lo absurdo de la situación, que provoca que poco a poco el personaje de don Arturo se apodere de él, que creía distinguir perfectamente entre vida y literatura.

En *Franicamente*, no ocurre algo semejante. El protagonista, retirado en el campo, está escribiendo una obra de teatro sobre el tema de la sirena. Crece el río y “ve” en el agua a una muchacha que se ahoga. Sin embargo, nadie encuentra su cuerpo ni la ha visto. En el viaje de vuelta a la capital encuentra a la muchacha en el tren. La explicación de Paulina es literaria, se basa en un cuento de un clásico fantástico, Ambrose Bierce: su conciencia

36. Enrique Anderson Imbert, *ob. cit.*, p. 112.

proyectó la imagen de sí misma con tanta fuerza que la vio el escritor. Pero la “explicación” no convence a nadie.

En *Viento Norte* un joven periodista sudamericano “regala” a un anciano escritor un relato. Mister Harvey confiesa que ese cuento, supuestamente popular, lo había escrito él en 1928. Se trata de *August Heat*, que a su vez está compuesto de otros cuentos. A parte del relato fantástico, que está separado del marco narrativo, lo que nos ofrece Anderson Imbert es una reflexión sobre la literatura, coincidente con la de Borges: “Uno cree inventar un cuento, pero siempre hay alguien que lo inventó antes”. (p. 113). Otro escritor de cuentos fantásticos, Cortázar, toma este relato de Richard Harvey como ejemplo de lo que llama “lo fantástico restringido y como fatal”³⁷.

Anderson Imbert suele renunciar a la descripción del “monstruo”. Lo fantasma tienen una apariencia cotidiana o no aparece, como sucede en *El calamar opta por su tinta*. Sólo en una ocasión describe aparición prodigiosa. Se trata de la del doble en *La locura juega al ajedrez*:

“Fue entonces cuando de la nada surgió una claridad de madrugada, una neblina lunar, un humo opalescente, unos filamentos de medusa, un ideciso ectoplasma, una plasta de otro mundo que de súbito cobró la forma de una mano”. (p. 166).

Pero cuando se van precisando sus contornos “el fantasma era parecido a él: una carta larga, pensativa, de inmóviles ojos celestes, pálida de encierro e insomnio” (p. 166).

Anderson Imbert también hace hincapié en la reacción que produce la intrusión de la otra cara de la realidad. Se habla de su condición de extraño, raro, extraordinario, imposible, inesperado, casual..., y puede producir el asombro o el horror, pero de forma secundaria.

De este apresurado recorrido por algunas obras y autores considerados como fantásticos se pueden sacar ciertas conclusiones, aunque sean provisionales. Lo más evidente es la pervivencia de los temas fantásticos catalogados por Caillois, Vax, Todorov o Bioy Casares. Lo que varía es su tratamiento, la “entonación” en expresión de Borges. Como hemos visto el tema del fantasma, por ejemplo, sufre una considerable modificación desde J.M. Gorriti a Cortázar. Lo mismo sucede con el tema del doble. Lo que era un muestrario teratológico ha tomado una apariencia “normal”, y es precisamente este aspecto habitual lo que produce mayor zozobra en el lector, porque se puede ver afectado más directamente. También se observa una evolución en el planteamiento. En Lugones el suceso extraordinario aparece al final del relato, sin embargo ya en Quiroga se insinúa desde el principio. A partir de Borges en el resto de los escritores, aunque renuncien en algunas ocasiones

37. J. Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos*, Madrid, Siglo XXI, 1979, I, pp. 73-74.

a la sorpresa final, el relato se va haciendo “permeable” a lo fantástico. Señala Cortázar: “Sólo la alteración momentánea dentro de la regularidad delata lo fantástico, pero es necesario que lo excepcional pase a ser también la regla sin desplazar las estructuras ordinarias entre las cuales se ha insertado³⁸. Esto es lo característico de lo que algunos críticos han denominado lo “neo-fantástico”, para distinguirlo de lo fantástico tradicional.

Al comienzo hemos indicado que para darnos cuenta de que sucede algo que excede los límites de lo real es necesario que aparezcan ciertos indicios sobre la naturaleza de lo sucedido. Estos pertenecen a la retórica de lo fantástico: el vocabulario utilizado para la calificación del hecho. Este aspecto también ha sufrido una evolución: de la abundante adjetivación de J.M. Gorriti o de L. Lugones pasamos a la contención de Borges y Felisberto Hernández, que utilizan el estilo “tenso” del que habla Cortázar. Lo mismo sucede en la reacción de los personajes. En las narraciones góricas de J.M. Gorriti, como en las de Lugones, predomina no ya el miedo, sino el terror. Este terror ante lo inexplicable da paso al cuestionamiento del suceso, primero, y luego a la extrañeza, que puede también provocar el miedo; pero, en general, se pasa de lo “terrible” a lo “extraño”. Esto se produce al no dar a los hechos una explicación “sobrenatural” sino “fantástica”, como señala Borges en su prólogo a la *Invencción de Morel* de Bioy Casares; es decir, una explicación que no sea ajena al texto.

Tal vez lo que ha sucedido es que, como dice Bioy Casares, “La realidad (como las grandes ciudades) se ha extendido en los últimos años”. (p. 54).

38. J. Cortázar, *Ultimo round*, p. 80.